

toujours vrai, et si je me trompe jamais, ce ne sera pas en des choses qui vous sont, à vous et à moi, si indifférentes ». Mais le plus grand mérite de la comparaison, aux yeux de l'histoire musicale, c'est la richesse de son érudition. Lecerf se plaît à épuiser les questions qui l'intéressent ; il s'étend plus qu'il ne se concentre. Au cours de ces publications successives les mêmes arguments reparaissent plus d'une fois sous sa plume, mais présentés de façon nouvelle et sans cesse enrichis d'exemples différents. Que ne trouve-t-on pas dans ces mille pages in-douze ? Comment tant de documents ont-ils été rassemblés et ordonnés loin de Paris, dans un livre qui parut à Bruxelles ? Que d'articles manqueraient à la *Biographie universelle de musiciens* si Fétis n'avait pu mettre la main sur cette source précieuse ! Ici c'est une digression sur la musique antique, âpre critique du livre de Perrault, là une vie de Lulli où chacun a puisé ; plus loin, un essai d'analyse esthétique, ou la description d'une représentation à l'Opéra, suivie d'une rêverie sur le principe métaphysique de l'art musical. N'est-il pas étonnant de rencontrer toutes ces qualités chez un homme qui « ne faisait pas son capital de musique. »

La *Comparaison* et le *Parallèle* sont deux ouvrages absolument différents l'un de l'autre, opposés aussi bien par l'antagonisme voulu de leurs auteurs que par l'esprit qui les soutient et par leurs proportions même... Lecerf a ceci de très singulier, pour un critique musical, qu'il place la musique au rang des choses médiocres ; il ne la méprise pas ouvertement, mais il l'admire après beaucoup d'autres choses, et il assimile volontiers l'art des sons à celui des mets. Ragueneau lui paraît ridicule et lui inspire une véritable antipathie lorsqu'il s'écrie : « Ce n'est pas assez d'une âme pour sentir les beautés de toutes les parties de cette musique. On est extasié de plaisir, il faut se récrier pour se soulager, il n'y a personne qui puisse s'en défendre ; on attend avec impatience la fin de chaque air pour pouvoir respirer. Les symphonies italiennes remuent avec tant de force les sens, l'imagination et l'âme que les joueurs de violon qui les exécutent ne peuvent s'empêcher d'en être transportés, et d'en prendre la fureur, qu'ils tournent leur violon et leur corps qu'ils agitent comme des possédés ».

Ces ravissements n'ont aucune prise sur le garde des sceaux. « L'auteur ne nous connaît guère, dit-il, et il nous prend pour de bons bûcheux, nous autres gens du monde pour qui son livre est fait ». Lecerf prend la plume parce qu'il ne veut pas qu'on mette en parallèle la musique et le drame, l'agrément des oreilles et le contentement de l'esprit, l'extase outrée d'une symphonie frénétique et la sage modération d'une tragédie ornée de machines. Il demande que l'on établisse un partage entre ces plaisirs esthétiques et qu'on se hâte de conclure, déclarant que l'Italie a tort et que la France a raison, parce que l'une tombe dans l'excès dont l'autre a su se garder. Entre ces deux amateurs normands, il n'y avait donc pas d'entente possible. L'un traitait une question de principe, l'autre évoquait ses émotions.

Arrivons enfin à un ouvrage où l'on ne chercherait pas tout d'abord des notions de musique, et qui contient cependant des pages tout à fait précieuses pour l'histoire des idées esthétiques de cette époque. C'est le *Spectacle de la Nature* de l'abbé Pluche. Le but de ce livre, sorte d'encyclopédie des sciences et des

arts, est avant tout didactique et pendant longtemps les colléges en tirèrent profit...

C'est dans le septième volume que se trouve le chapitre traitant de l'art musical. Le plan de ce chapitre est simple. L'auteur pose en principe que tout art doit avoir une fin utile ; il cherche ensuite un criterium de cette utilité, passe en revue les opinions des maîtres et conclut en condamnant toute musique dont le but n'est autre que le plaisir.

Cette longue dissertation — elle a plus de cent pages — nous apprend l'existence de polémiques musicales dont les contemporains ne parlent pas. Elle nous montre parmi les artistes des contestations aussi vives qu'entre les doctrinaires. Voici, par exemple, Guignon « persuadé que la musique est faite pour tirer l'homme de l'ennui, et qui a choisi la méthode la plus propre à l'amuser et à le surprendre ».

Tandis que Baptiste (Anet), au contraire, n'approuve point cette ambition de dévorer toutes sortes de difficultés, ou, s'il la croit utile à quelque chose, il est bien éloigné de la regarder comme la route de la perfection. C'est, selon lui, arracher quelques perles baroques au fond de la mer pendant qu'on peut trouver des diamants à la surface des terres. Il n'examine pas de quelle nation ni de quelle main vient une pièce allemande, italienne, anglaise, elle lui est égale. S'il l'a trouvée noble et gracieuse il la joue et se la rend propre par la justesse des sons et par la singulière énergie de ses expressions. Mais il refuse constamment son ministère à ce qui n'a d'autre mérite que celui d'être difficile, bizarre ou hérissé.

Puis, voici l'école française se rassemblant autour de la gloire de Lulli pour s'opposer à Rameau et à ses tendances italiennes : « M. Rameau, après avoir fait une étude profonde de l'harmonie et des moyens de la perfectionner, a porté cette partie de la musique à une hardiesse de composition et à une liberté d'exécution où les Italiens même ne paraissent pas l'avoir amenée. D'autre part, Monsieur de la Lande, Mouret, de Bousset, Couperin, d'Agincourt, Le Clair... ont toujours prétendu que le premier mérite de la musique, était la belle mélodie et le beau chant ; mais que la mélodie était ou incompatible ou méconnaissable soit avec une rapidité extrême, soit avec une trop forte charge d'accords et d'ornements ; qu'ainsi le beau chant était comme noyé dans les vitesses modernes, ou banni totalement de la musique nouvelle ; qu'elle cessait d'être raisonnable. Ils disent que nous, comme nous naissons tous un peu géomètres ou amis de la symétrie et des mesures, nous naissons tous musiciens, les uns plus, les autres moins ; que le premier pas de notre musique et de celle de tous les peuples qui ont quelque culture, a été de former un chant conforme à la pensée ou au sentiment qui occupe l'âme ; et le second pas, de nourrir et de relever ce chant par d'agréables consonances, qu'ainsi, l'harmonie est une beauté de second ordre, et nécessairement subordonnée à la première, qui est une suivante qui doit être attentive à aider, à produire, à faire valoir sa maîtresse, non à la cacher, moins encore à la détruire.

(A suivre). JULES ECORCHEVILLE.



DOGME MUSICAL

HARMONIE.. CONTREPOINT...

L'écriture harmonique est le langage naturel des musiciens avides de sonorités savoureuses. (*Dogme encore nouveau*).

L'écriture contrapuntique peut, seule, produire des œuvres fortes.

(*Dogme déjà vieux*).

Les auteurs de ces préceptes absolus n'ont pas pris soin d'en démontrer l'exactitude par des faits — ou par leurs œuvres : ils les ont énoncés et ont cru leur affirmation suffisante.

Même, ils n'ont pas trouvé utile de bien définir ce qu'ils entendent par écriture contrapuntique et écriture harmonique.

L'importance des définitions nettes et la nécessité de connaître très bien les choses dont l'on prétend traiter, paraissent leur avoir échappé.

Il sera ici esquissé comment ils eussent été prudents en voulant bien s'instruire complètement, et réfléchir, avant que de parler.

Qu'est-ce que l'écriture harmonique ?

Tous élèves des écoles et même quelques musicographes, répondront sans hésiter ; « C'est un style musical où l'on considère l'accord *verticalement*, autrement dit, où la marche mélodique des parties n'est pas en vue mais bien la qualité sonore de chaque agrégation de sons ».

Qu'est-ce que l'écriture contrapuntique ?

Ceux nommés plus haut répondront encore sans trop hésiter : « C'est un style musical où l'on ne considère pas l'accord, mais bien la marche *horizontale*, indépendante, mélodique, des parties prises individuellement ».

Voilà les définitions officielles des deux écritures.

Elles paraissent en oublier la nature même.

En effet, dans l'écriture harmonique, on ne considère pas, seulement, l'accord en lui-même, mais, aussi, les accords voisins, et c'est par la *marche des parties* que nous sont indiqués, à l'école, les bons et les mauvais enchaînements.

Les préceptes sur les accords attractifs (dont les parties doivent — toujours à l'école — suivre une marche déterminée) sur les parallélismes, sur les fausses relations, etc., semblent démontrer que l'accord, seul, n'est pas examiné.

De plus, on recommande d'écrire en style aussi mélodique que possible la basse de l'harmonie, et, comme le thème imposé est généralement mélodique, on a déjà, entre les deux parties extrêmes, une sorte de contrepoint, orné intérieurement d'un remplissage harmonique...

Dira-t-on que si, en effet, l'on n'a pas seulement en vue l'accord dans l'écriture harmonique, on ne s'en préoccupe pas du tout dans l'écriture contrapuntique où tous les efforts visent à la marche mélodique et indépendante des parties ?

C'est encore inexact.

En contrepoint — et même dans les écoles les plus sévères — on considère aussi l'accord verticalement.

C'est ainsi, par exemple, que les intervalles dissonants sont interdits sur les temps forts, que le deuxième renversement doit être évité, que certains redoublements sont suspects...

PARTITION L. PINET brevetée s. g. d. g. Instruments à anches libres, très simple et peu encombrant, permettant aux débutants dans l'art d'accorder les instruments à son fixe, d'établir aisément leur partition. Chaque instrument contient les premiers outils nécessaires à l'accord, et, sur demande, il est fourni des *partitions* avec outillage complet.

Les deux écritures ont donc beaucoup d'habitudes communes.

Elles diffèrent en ceci que le contrepoint est plus sévère quant à la pureté de ligne de chaque partie, qui doit être mélodique (1); donc, une œuvre à plusieurs parties, dont les voix ne chantent pas mélodiquement, appartient plutôt au style harmonique.

L'Harmonie est donc du contrepoint négligé.

Ceci laisse déjà entrevoir: 1° que toute combinaison contrapuntique — même à deux parties — sous-entend des harmonies dont — à un plus grand nombre de voix, — elle est une parfaite réalisation; 2° que la plus bizarre suite d'accords peut être réalisée en style contrapuntique sans rien perdre de sa valeur harmonique.

Des exemples prouvent ces assertions

Si l'on superpose contrapuntiquement ces deux mélodies — qui, par elles mêmes, n'ont pas de signification harmonique — une sorte



d'ambiance harmonique en surgira; la mélodie inférieure paraîtra une basse excellente aux harmonies sous-entendues, et si l'on écrit les accords le sens harmonique de la phrase ne sera pas modifié.



Voilà des harmonies qui prirent naissance dans le contrepoint.

Mais lorsqu'un élève, dédaigneux — et pour cause — de l'écriture contrapuntique prétendra harmoniser « harmoniquement » cette même mélodie, il écrira une polyphonie d'autant plus pauvre qu'elle s'éloignera de l'écriture contrapuntique.



C'est là de bien mauvaise harmonie avec cette basse laide et antimélodique. C'est l'écriture la plus lâchée qui se puisse concevoir sans tomber dans les « fautes » grossières ou l'antimusicalité complète.

Le style *contrapuntique* de l'exemple précédent est d'une *harmonie* bien supérieure.

Si, voulant donner à la mélodie une allure plus légère, on écrit librement ainsi :



Il y aura autant de raisons pour déclarer harmonique l'écriture présente que pour l'appeler contrapuntique.

On trouve dans les fugues de Bach des passages aussi peu contrapuntiques que celui-ci.

(A suivre).

JEAN HURÉ.

(1) Cela devrait être ainsi: en réalité, dans les écoles, les devoirs de contrepoint sont des devoirs d'harmonie un peu plus châtiés, un peu plus polyphoniques.

COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAR H. WOOLLETT

Origines et Développement

DU

PLAIN-CHANT

(Suite)

Les chants dits « heirmologiques » sont de forme concise, le plus souvent syllabiques. Quelques-uns sont vifs et gais. Les chants « stichiriques » sont plus modérés. Enfin, certains autres, très lents, sont excessivement ornés, dans le goût oriental.

Voici, comme exemple, deux superbes mélodies, d'un effet un peu étrange au point de vue de notre tonalité européenne, mais d'une saveur toute spéciale en raison même de leurs



La deuxième mélodie est dans le troisième mode plagal avec *si* pour base. Le nom de troisième mode plagal s'applique à deux gammes assez différentes l'une de l'autre. L'une est la gamme de *do* avec *si* ♭ et la finale sur *fa*, ce qui correspond à notre ton de *fa* majeur. L'autre, qui a des analogies avec le mixoly-



comme tierce de l'accord de *sol*. Le *si* ne pouvant former une véritable tonique à cause du *fa* naturel. Les chants qui dépassent cette étendue ont le *sol* naturel et le *la* ♯ soit au grave, soit à l'aigu. Mais le *sol* est abaissé d'un quart de ton quand il descend au *fa*. Les cadences se font parfois sur le *ré*. Enfin, le *si* est quelquefois bémol en descendant.

**

La Psalmodie, avons-nous dit, est la plus ancienne forme du chant chrétien. Comme nous n'avons pas de mélodies liturgiques notées avant le IX^e siècle, il est difficile d'affirmer que les chants de la Psalmodie romaine remontent aux premiers temps de l'ère chrétienne. Les premiers chants venant de Judée devaient être très ornés, ce genre convenait aux synagogues juives dont les psaumes étaient chantés par des solistes professionnels. Mais la mélodie juive dut se transformer et se simplifier dans les assemblées chrétiennes où tout le

intervalles inusités et de leurs formes bien particulières et typiques. Nous les empruntons au recueil si curieux de Bourgault-Ducoudray: « Études sur la Musique ecclésiastique grecque. »

La première est dans le second mode, auquel appartiennent les mélodies les plus anciennes; en voici l'échelle :



Le *la* est donc trop bas (pour notre oreille d'un quart de ton. En outre, le *ré*, qui figure parfois dans cette échelle, est trop haut d'un quart de ton. Nous sommes obligés de remplacer ici ces deux intervalles par un *la* ♭ et un *ré* ♯.

Le *fa* subit la loi d'attraction, il est demi-dièze quand il va au *sol* et bémol quand il descend au *mi*.

Les paroles de cette mélodie sont tirées du 145^e psaume de David: « Seigneur, j'ai crié vers toi, écoute-moi, Seigneur! »

dien antique, est un mode grave ayant cette étendue habituelle :



Le *si* est la finale et doit être considéré

peuple prenait part au chant. Pour la même raison, les altérations chromatiques et enharmoniques d'origine orientale, répugnantes à nos oreilles latines, durent céder le pas à un genre plus diatonique.

Cela se fit peu à peu, avec l'introduction progressive du chant en chœur. Dans les premiers temps, l'exécution de la psalmodie était confiée (à l'imitation des synagogues) à un seul chanteur et le peuple des fidèles répondait par une sorte de refrain sur les mots: *Amen*, *Alleluia*, ou *Gloria Patri et Filio*. Vers le milieu du IV^e siècle, on psalmodiait en double chœur. Ce fut le chant antiphonique. Les deux chœurs alternant sur une seule mélodie. Saint Ambroise de Milan fit connaître ce chant en Occident, mais il ne fut introduit dans la messe que sous le pape Célestin I^{er} (422-32). Ce chant, alterné, était parfois précédé d'un solo. Et ce fut l'origine de l'*antienne*.

Dans les premières assemblées, on s'étais